

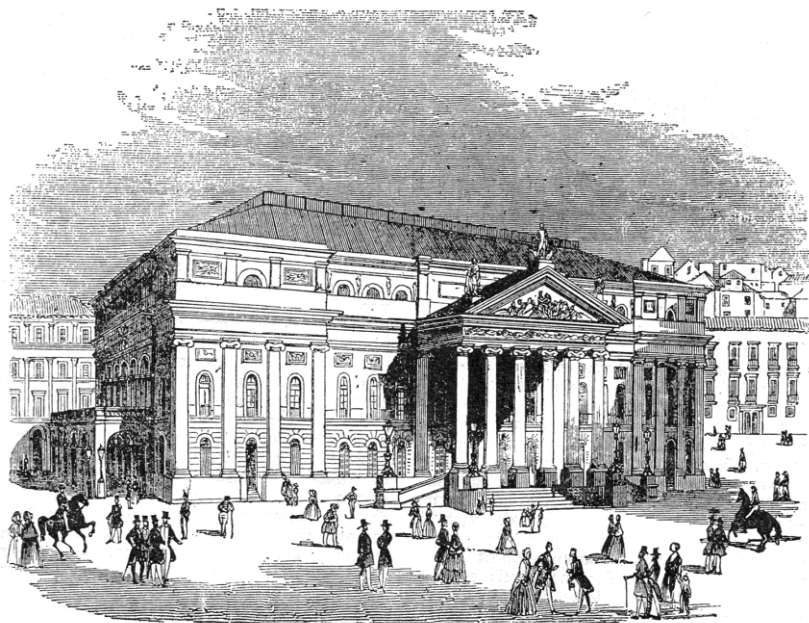
Mutations d'une idée de théâtre national

Le Teatro Nacional D. Maria II hier et aujourd'hui

Il n'est pas question de faire l'histoire du Théâtre National D. Maria II dans les pages qui suivent. Il s'agit, plutôt, de présenter certains aspects qui le caractérisent depuis sa création en 1846 et d'essayer de comprendre la place qu'il occupe aujourd'hui dans un réseau artistique et de création théâtrale complexe, où la filiation nationale de ce qui est présenté sur scène est souvent mise en question ou éludée ; un réseau bâti à partir de permanentes négociations imposées par les conditions politiques et économiques, dans un contexte de retrait de la part des gouvernements et de l'investissement public, mais aussi à partir des interactions avec d'autres pratiques culturelles, dans le cadre d'une multiplicité de formes de circulation et de réception de l'activité artistique. Apparemment, le D. Maria, comme on l'appelle couramment, n'a jamais réussi à symboliser la « nation », qui l'a souvent méprisé, mais il a toujours été un sujet mobilisateur de l'élite et d'une bourgeoisie créée par le libéralisme, ainsi qu'un modèle à imiter par d'autres théâtres (privés) au sein d'un fragile système théâtral. A-t-il réalisé sa mission ? Sa mission a-t-elle changé ? Si oui, comment ? Qui, aujourd'hui, lui reconnaît une mission à caractère national ? Un compte rendu nécessairement incomplet doit convoquer certaines questions qui traduisent les permanences et les mutations du premier théâtre au Portugal dont l'État fut le promoteur, et qu'il n'a cessé de réglementer et de sous-financer depuis sa création.

Que signifie être « national » ?

Au début du XXI^e siècle, le curieux phénomène de « fondation tardive » de plusieurs théâtres nationaux dans les pays de l'Europe de l'Est (après la fin de l'URSS) a enclenché une discussion au sein



Teatro D. Maria II (gravura de 1845)

Vues du Théâtre National D. Maria II,
à gauche gravure de 1845 et à droite, vue actuelle © Filipe Ferreira, 2016.

du monde théâtral¹ qui mena à une clarification du concept de « national », dans le contexte des profondes transformations politiques, économiques, culturelles et technologiques qui changèrent la vie des sociétés contemporaines. Le cas du Théâtre national fondé en Écosse est à ce titre exemplaire, car il fut conçu sans avoir un bâtiment spécifiquement érigé pour incarner le symbole de la culture du peuple écossais et sa programmation fut volontairement répartie dans plusieurs lieux sur le territoire de l'Écosse². Ce que l'exemple écossais démontre, c'est la nécessité de réévaluer le statut universellement admis des théâtres qui ont pour mission de représenter une nation, car non seulement ils ont surgi dans des

1. S.E. WILMER, "On writing National Theatre Histories", *Writing and rewriting National Theatre Histories*, ed. S.E. Wilmer, Iowa, University of Iowa Press, 2004; Helka MANIKEN, S.E. WILMER, W.B. WORTHEN (eds), *Theatre, History and National Identities*, Helsinki, Helsinki University Press, 2001; S.E. WILMER (ed), *National Theatres in a Changing Europe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008.

2. Voir à ce sujet : Bruce McConachie, "Towards a History of national Theatres in Europe", *National Theatres in a Changing Europe*, ed. S. E. Wilmer, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2008, p. 56. Un Comité Exécutif pour le Théâtre National de l'Écosse a annoncé en 2004 qu'il souhaitait « développer un répertoire de qualité écossaise et relevant de l'Écosse », ainsi qu'une compagnie qui saurait apporter « une sensibilité écossaise particulière [...] aux œuvres théâtrales d'autres pays et d'autres cultures ».



contextes historiques, politiques et sociologiques distincts, mais ils ne reproduisent pas, au long de leur histoire, la matrice idéologique, culturelle, organisationnelle et économique définie au moment de leur création. Même les plus anciens de ces théâtres – du nord de l'Europe ou du Portugal – ont subi des mutations que leur rapport à la communauté, elle aussi changeante, a imposé. Ce processus de reconfiguration de l'idée de nation et donc de théâtre national est au cœur même des transformations de la place occupée par ces théâtres dits nationaux et surtout de leur mode de fonctionnement, visant à confirmer (à naturaliser) l'attachement symbolique d'un collectif, à son tour forgé par ces « lieux de mémoire ».

Trois moments de la vie du Théâtre National D. Maria II : la fondation, la négociation, la transition

Étant sa position centrale dans le système théâtral, dès sa création en 1846 jusqu'à la Révolution en avril 1974, et la difficile négociation qu'il fut obligé d'engager à partir des années 1980 pour essayer de garantir son hégémonie (ou ses privilèges, comme soutenaient ses détracteurs et concurrents), le cas du Théâtre National D. Maria II permet d'analyser la relation qui existe entre les aspects initiaux de sa mission et les signes qui rendent compte de sa transformation rapide sous la pression des changements politiques, économiques et culturels récents. Ces aspects sont encore aujourd'hui repérables, dans le préambule du Decreto-lei nº65/2004 publié dans le *Diário da República* du 23 mars 2004³, dans les discours

3. "Neste sentido, estabelecem-se aqui as novas bases orgânicas coerentes com os fundamentos do projecto artístico e cultural nacional, designadamente a pluralidade e diversidade de projectos e linguagens, em múltiplas abordagens, reveladoras da

officiels de la tutelle ou dans les récits des portugais – et même de ceux qui n’y sont jamais entrés.

Résumons les traits constitutifs qui ont présidé à la fondation du Théâtre national : une loi publiée le 28 septembre 1836 demande à l’écrivain et député Almeida Garrett de présenter un projet de création d’un théâtre national qui soit une « école de bon goût » et qui contribue au « perfectionnement moral » de la nation portugaise⁴. Une tâche ambitieuse qui se révéla difficile à accomplir, la principale difficulté étant les moyens financiers réduits dont disposait l’État. Appliquer le programme réformateur – qui incluait la formation des acteurs par le Conservatoire d’Art Dramatique créé cette même année et, surtout, la mise en place de règles de fonctionnement des théâtres publics par l’Inspection Générale des Théâtres que Almeida Garrett dirigera lui-même – impliquait également la construction d’un édifice moderne où la nation serait représentée par les meilleurs textes de la nouvelle dramaturgie romantique portugaise et par les meilleurs et les plus prometteurs acteurs formés par Émile Dour, acteur et directeur de la compagnie française installée un an auparavant au Teatro da Rua dos Condes. Un étranger qui joua, paradoxalement, un rôle fondamental dans ce programme de création d’un art dramatique national⁵.

Toutefois, rappelons que, dès XVIII^e siècle, au sein de l’Arcádia Lusitana, des hommes de lettres lancèrent une tentative de réforme du répertoire dramatique, souhaitant implanter une dramaturgie

interligação e transversalidade das artes cénicas e da abertura do próprio TNDMII à realidade portuguesa e à integração nos circuitos internacionais. Pretende-se que o TNDMII, promovendo actividades de incentivo à formação e desenvolvimento de públicos, se assuma como pólo cultural e de cidadania e suscite, através da relação dinâmica entre espectáculos e outras iniciativas artísticas, novos hábitos e necessidades culturais”. Traduction : « En ce sens, on établit ici les nouvelles bases en harmonie avec les assises du projet artistique et culturel national, nommément la pluralité et diversité des projets et des langages, par des approches multiples, révélatrices de la liaison et de la transversalité des arts scéniques et de l’ouverture du TNDM II à la réalité portugaise et à l’intégration dans les circuits internationaux. On souhaite que le TNDM II, encourageant les activités qui stimulent la formation et développement des publics assume le rôle de pôle culturel et de citoyenneté et provoque, à travers la relation dynamique entre spectacles et autres initiatives artistiques, de nouvelles habitudes et des besoins culturels ».

<http://www.legislacao.org/primeira-serie/decreto-lei-n-o-65-2004-tndm-conselho-administracao-artistico-161519>.

4. Portaria du 15 novembre 1836 publiée dans le *Diário do Governo* du 17 novembre 1836.

5. Ana Isabel VASCONCELOS, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro, 2003; Ana Isabel VASCONCELOS, «Etapas legais da vida de um Teatro Nacional», dans Maria João Brilhante (dir.), *Teatro Nacional D. Maria II. Sete Olhares sobre o Teatro da Nação*, Lisboa, TNDM II e INCM, 2013, p. 65-111.



Vues de l'intérieur du Théâtre National D. Maria II
À gauche, © Ana PaulaCarvalho, 2011 ; à droite, © Paulo Catrica, 2014.

portugaise à travers l'écriture de tragédies et comédies inspirées du théâtre classique français. Quelques années plus tard, en 1771, le premier geste visible de la monarchie manifestant l'intention d'intervenir dans l'espace théâtral public consiste à fonder la *Sociedade para a subsistência dos Teatros Públicos da Corte* (Société pour la subsistance des Théâtres Publics de la Cour). Cette association de riches bourgeois qui soutenaient la monarchie et les politiques précapitalistes du marquis de Pombal, finança durant une courte période les deux théâtres publics – le Bairro Alto et le Rua dos Condes – à Lisbonne, produisant à l'occasion un Règlement détaillant leur fonctionnement respectif.

La première période du TNDM II, qui verra sa fin avec l'avènement de la dictature fasciste de Salazar en 1926, révèle les tentatives successives et controversées de fondation d'un modèle, ainsi que l'expression de la volonté d'intervention de l'État-nation, lui-même en voie de construction. Ceci se manifestait au travers de la mission dévolue à un théâtre national, dans la définition d'une

structure organique et de ses relations avec le gouvernement, ainsi que dans l'évaluation de la conformité de la gestion de cette mission ; un processus agité et discuté par l'opinion publique qui témoigne du contexte troublé de la vie politique pendant tout le XIX^e siècle au Portugal.

Mais le programme du D. Maria révélait une ambition difficile à atteindre : réaliser le programme culturel et idéologique tracé dès sa fondation, c'est-à-dire affirmer une certaine hégémonie dans un champ théâtral marqué par la concurrence des théâtres privés et commerciaux. D'autant qu'ils se disputaient tous un même public, malgré les tendances vers la spécialisation de leur activité, développée tout au long du XIX^e siècle afin de tenter de garantir l'équilibre précaire d'un système théâtral fragile. Comprendre ce premier moment de fondation oblige à articuler ces deux versants. D'un côté son rôle en tant qu'élément constitutif d'un programme politique et idéologique qui l'attachera aux décisions de la tutelle (le Ministère du Royaume, le Ministère de l'Instruction Publique) quant au type de gestion, que ce soit la concession à des Sociétés d'Artistes fiscalisées par un représentant du gouvernement qui veillait à la non exploitation commerciale du Théâtre ou la gestion directe par un administrateur nommé par celui-ci, exposé à la double pression des intérêts politiques des gouvernements et des jeux de pouvoir au sein du champ théâtral. De l'autre côté, il faut reconnaître la confrontation entre le Théâtre National et les théâtres de Lisbonne qui poursuivent une activité commerciale et qui vivent de la billetterie sans subvention de l'État, mais dont la liberté de gestion (du répertoire traduit ou original, des contrats des artistes et de la formation des troupes, de l'accord entre offre et demande de divertissements) permet de contrôler les risques et d'assurer la stabilité de leur économie.

La survivance du champ théâtral dépendait alors de l'élargissement des publics et, le D. Maria, pour attirer les spectateurs dans la salle du Rossio a dû contourner la plupart des règles inscrites dans sa mission et dans les règlements successifs. Malgré ces contraintes, des stratégies de modernisation du lieu et du répertoire, de valorisation de la dimension esthétique des spectacles, d'utilisation d'acteurs-vedettes ont été mises en place par un directeur comme Francisco Palha ou par la Société Rosas e Brazão avec des résultats jugés positifs.

Une longue période d'instabilité dans la gestion du D. Maria - qui occupait les pages des journaux et révélait les difficultés ressenties par l'État-Nation pour réaliser son ambition d'un théâtre national - sembla cesser lorsque, sous la dictature du *Estado Novo* le rôle du



O Motim, Miguel Franco, Teatro Avenida © José Marques, 1965.

D. Maria dans la politique nationale fut délimité au sein des activités culturelles promues ou acceptées par l'État⁶. Parmi celles-ci il y avait le théâtre musical de *Revista* (Revue) qui offrait des divertissements aux classes populaires et moyennes, contribuant à bâtir un sentiment d'appartenance à une culture partagée où dominait la représentation parodique des sujets de la vie quotidienne, la musique traditionnelle (*fado*), la typification des situations et des figures sociales, rassemblant les spectateurs par une forme de comique (l'anecdote, le double sens, l'allusion scatologique). Mais le cinéma, art récent et moderne, fut probablement le plus important investissement du régime dans l'invention d'une *portugalidade* qui devait contraster avec les mœurs modernes offerts par le cinéma venu de l'étranger et dont l'influence fut contrôlée par la censure. Enfin, le théâtre commercial – sans subvention d'État, du moins jusqu'à la création du *Fundo de Teatro*, en 1950, destiné à gérer l'appui du gouvernement (en fait à élargir son contrôle) aux compagnies dont l'activité correspondait aux orientations idéologiques et de propagande

6. Voir Graça dos SANTOS, *Le spectacle dénaturé : Le théâtre portugais sous le règne de Salazar*, Paris, CNRS Éditions, 2002 ; Isabel VIDAL, *Um olhar sobre a actividade teatral em Portugal nos anos trinta do século XX*, Tese de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da UL, 2010.

du gouvernement de Salazar⁷ – s'imposa comme un autre pilier de l'offre culturelle du régime, assurant une apparence de pluralité.

La concession à la Compagnie Rey Colaço-Robles Monteiro, entre proximité et mise à distance

Le théâtre s'accommodait du paternalisme d'un État qui veillait sur la nation et déclarait savoir ce qui convenait au peuple. La mise en place d'un programme de propagande nationalistes allait de pair avec la validation des productions issues du théâtre commercial et de la compagnie concessionnaire du D. Maria. Le territoire culturel ainsi constitué créait alors l'illusion d'une continuité des valeurs, embrassées par toute la nation, sur un territoire vaste mais uni, sans interruptions dans sa temporalité historique. Ce travail d'effacement des différences et des divergences par la censure, la persécution et la propagande, a bien sûr des conséquences sur la gestion d'un théâtre qui ne pouvait disparaître mais qu'il fallait mettre au service de cette idée de continuité et d'ordre imposée par le Régime. Si quelque chose de nouveau advint durant cette période de la concession à la Compagnie Rey Colaço-Robles Monteiro, c'est le cadre répressif au sein duquel elle dut négocier le choix des textes et des auteurs, des acteurs avec qui il était possible de signer un contrat, les subventions (à travers ce même *Fundo de Teatro*, par exemple) afin de conserver ce théâtre, dans l'obligation de plaire à l'État qui le finance mais aussi à l'élite qui constitue la majorité de son public :

La réaction du public concernant l'affluence aux spectacles semble obéir à un modèle transversal à presque toute son existence : il est présent aux fêtes et aux galas, il est présent lorsqu'il y a une nouveauté qui anime l'intérêt de l'élite, il est présent toujours après la réalisation de travaux [au Théâtre], il est présent pour voir les pièces à grand spectacle, il est présent quand il y a des spectacles au bénéfice d'institutions, engageant des artistes amateurs originaires de la haute société [...]⁸.

L'association entre la Compagnie RCRM et le TNDM II fut une des conséquences de la longue administration par une seule entreprise

7. Nuno Costa MOURA, *Indispensável dirigismo equilibrado : o Fundo de teatro entre 1950 e 1974*, Tese de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da UL, 2008.

8. Ana Sofia PATRÃO, *Francisco Ribeiro : determinação e circunstância : cenas de um percurso de teatro, 1936-1960*, Tese de Mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da UL, 2012.

9. Isabel VIDAL, «Um paradigma chamado Nacional», dans Maria João Brilhante (dir.), *Teatro Nacional D. Maria II. Sete Olhares sobre o Teatro da Nação*, Lisboa, TNDMII e INCM, 2013, p. 215.

et de la permanente négociation engagée par Amélia Rey Colaço et Robles Monteiro avec le pouvoir politique, visant à maintenir la concession. Ce que l'opinion publique et le milieu théâtral considéraient un rapport privilégié de l'État avec une Compagnie, était vécu par celle-ci comme la conséquence de son succès à remplir les obligations déterminées par la concession, qui étaient d'offrir à un groupe social pour lequel le Théâtre avait été créé au XIX^e siècle, des productions culturelles canoniques et de qualité¹⁰. La programmation visait ainsi à articuler le classique et le contemporain, la tradition et la modernité, comme l'a bien montré Francesca Rayner¹¹, ainsi qu'à promouvoir la sociabilité à travers des programmes culturels complémentaires – conférences, lectures, fêtes de bénéfice... – confirmant l'image d'un théâtre au service de la nation et de l'éducation des citoyens.

Ce mimétisme entre la longue durée du régime et celle d'une Compagnie à la tête du Théâtre National, demeure surprenant, à un point tel que la fusion semblait complète, même lorsque, après l'incendie de l'édifice en 1964, la compagnie a été obligée d'occuper d'autres salles de spectacle perdant par là le capital symbolique qu'elle détenait et qu'elle avait négocié durement avec le régime. Mais la négociation n'intéressait pas seulement la Compagnie RCRM. Le régime de Salazar savait jusqu'où pouvait aller l'ouverture souhaitée par la Compagnie, qui jouait entre proximité et distance avec la tutelle, profitant de l'image de prestige qu'elle réussissait à maintenir auprès des membres de la société éduquée et conservatrice, base solide de son public. État et Compagnie vivaient un mariage de raison qui assurait au régime l'existence d'un théâtre national qui remplissait intégralement les fonctions sociale, culturelle et représentative et à la Compagnie des conditions, certes insuffisantes mais stables, pour développer son activité. Cette stabilité a cependant coûté au TNDM II d'être passé à côté de toute la modernité théâtrale du XX^e siècle.

Après 1974, entre continuité et rupture

On pourra, peut-être, comprendre les tentatives pour jouer Brecht au D. Maria ou la mise en scène de *Happy Birthday* de Pinter en 1967 comme un effet collatéral du combat contre le *status quo*, engagé par des troupes d'acteurs qui se formaient en marge de la Compagnie,

10. Isabel VIDAL, *loc. cit.* p. 240-241.

11. Francesca RAYNER, «Reinventar a tradição (1846-2002)» dans Maria João Brilhante (dir.), *Teatro Nacional D. Maria II. Sete Olhares sobre o Teatro da Nação*, Lisboa, TNDMII e INCM, 2013, p. 114-137.

sans, pour autant, remettre en cause la continuité d'un Théâtre national qui préfigurait déjà l'épuisement du régime. L'incendie en 1964 a sans doute affecté la stabilité de la Compagnie, fortement associée à l'espace symbolique qu'elle occupa pendant trente-cinq ans. Pourtant, le régime croyait possible de guérir les plaies en rebâtissant sans modifications l'édifice originel, ce qui a été accompli entre 1964 et 1978, y compris après le renversement de la dictature. Encore une fois, il s'agissait de créer une continuité illusoire, de faire croire à une nation qui, malgré quelques vicissitudes historiques, conservait ses valeurs, ses symboles et un lieu destiné à les mettre en scène. Ce troisième moment traduit l'évolution de l'idée de caractère national du TNDM II. Elle se manifeste comme une conséquence de la révolution de 1974. Ce qui peut nous surprendre, c'est le caractère conservateur de l'intervention de l'État dans la reconfiguration architecturale du Teatro Nacional D. Maria II (que l'on a voulu appeler « de Almeida Garrett », comme à la suite de l'implantation de la République...) ¹². Ce qui peut paraître paradoxal dans les décisions politiques cherchant à faire renaître un Théâtre national, c'est l'option pour une structure organique complexe de fonctionnaires, avec une machine administrative et technique lourde et une troupe fixe (d'une trentaine d'acteurs) choisie et contractualisée par l'État, visant à assurer la création d'un répertoire de textes classiques ou contemporains, portugais et étrangers. Un Théâtre ainsi projeté nécessitait bien entendu un budget important et, comme auparavant, les gouvernements de ces temps nouveaux avaient d'autres priorités. D'autant plus que la Révolution et la démocratie avaient donné lieu à la création de nouvelles troupes et à la décentralisation théâtrale (selon le modèle français), structures plus ou moins éphémères, mais soutenues financièrement par l'État. Le contraste était immense entre ces troupes à la recherche d'une modernité perdue et un Théâtre national ¹³ éminemment conservateur par son architecture, sa mission, son organisation interne (formalisée par la Loi Organique de 1981) et, surtout, manifestant des difficultés à incorporer des langages artistiques contemporains et à bâtir un projet artistique cohérent qui dépasse l'acclimatation des projets individuels des directeurs nommés à sa structure artistique et administrative.

12. Luis S. CARNEIRO, « A Arquitetura do Teatro Nacional d. Maria II » dans Maria João Brilhante (dir.), Teatro Nacional D. Maria II. Sete Olhares sobre o Teatro da Nação, Lisboa, TNDMII e INCM, 2013, p. 21-63.

13. En fait deux puisqu'une deuxième troupe, le Teatro Nacional Popular, a été créée en 1978 (et suspendue en 1980) pour mettre en scène les problèmes quotidiens du peuple, selon un des responsables de la tutelle. *Apud* Ana Isabel Vasconcelos, *op. cit.* p. 104.



Ifigenia, Eurípedes/Tiago Rodrigues © Filipe Ferreira, 2015.

Il faut ajouter à ce tableau un changement de taille, apporté en grande partie par l'ouverture à l'Europe, même avant l'adhésion à la CEE : la circulation des artistes, le contact avec les modèles culturels des États-nations plus protectionnistes et plus riches¹⁴.

Mise en question du modèle du Théâtre national

Que faire d'un Théâtre national qui maintenait son droit à un statut spécial mais qui avait mauvaise presse à cause des subventions qu'il mobilisait et de sa difficulté à devenir l'image d'une nation en voie de transformation grâce à l'ouverture sur l'Europe et à la circulation des personnes, des modes de vie, des idées ?

14. Gustavo VICENTE, « Nacimiento de un teatro « alternativo » : Pulsiones epidémicas para el siglo XXI » *Pygmalion*, 6, 2014, p.56 : « En ce contexte, la Fondation Calouste Gulbenkian, à travers ses Rencontres ACARTE, initiées en 1987, a eu un rôle fondamental dans l'exhibition de nouveaux langages artistiques, révélant au Portugal ce que l'on faisait de plus innovateur en Europe, et permettant que quelques jeunes portugais puissent, bien que sans continuité, mettre en place des expériences dans le champ des arts performatifs, spécialement dans les expressions de danse-théâtre et de l'usage des technologies multimédia qui émergeaient alors dans le panorama international. [...] Entretemps, la visibilité de cette génération d'artistes augmenta grâce à un ensemble d'opportunités créé par le surgissement de nouveaux festivals et par des initiatives (nationales et internationales) de grande dimension, pendant les années 90 ».

Le Teatro Nacional D. Maria II a alors traversé des temps difficiles, à la recherche d'un modèle institutionnel et organique qui lui permette d'accompagner les changements rapides des champs théâtraux nationaux et internationaux, sous le développement rapide de ce qu'on appelle la société de l'information et la mondialisation économique et financière. Différentes formes de gestion ont été essayées, mais l'absence apparente d'une idée de ce que devait être un théâtre national dans le cadre d'une société démocratique et européenne (les options artistiques en fonction des acteurs de la compagnie, un projet artistique identitaire qui rapproche les publics, la définition claire et stable de son rapport avec la tutelle, une attention permanente à la création émergente au Portugal et ailleurs) rendait difficile le dialogue avec les forces artistiques qui étaient en train de s'affirmer et avec le public qui les suivait. Une génération d'acteurs surgissait au long des années 1990 à Lisbonne, créant ses projets (Teatro da Garagem, Casa Conveniente, Sensurround, O Olho, Teatro Meridional, parmi d'autres), en marge des compagnies issues du théâtre dit « indépendant »¹⁵, des *outsiders* qui étaient obligés de négocier en permanence leur droit à faire partie du territoire. Pendant cette décennie, les directions du D. Maria ont poursuivi la récupération des textes et des auteurs jamais joués au Teatro Nacional (Bernardo Santareno, Luiz de Sttau Monteiro, António Patrício, Claudel, Brecht, Lorca, Schnitzler, Tennessee Williams, parmi d'autres), utilisant les éléments de la compagnie ou invitant d'autres metteurs en scène, produisant plus fréquemment des spectacles avec d'autres compagnies ou structures de production (Teatro Aberto pour la première mise en scène d'un texte de Brecht – *Mère Courage* - au D. Maria, Cendrev, Companhia Teatro de Lisboa, Artistas Unidos, Teatro da Garagem).

Le TNDM II continuait son parcours en se croyant toujours dépositaire de la norme, garant de la qualité artistique, littéraire, linguistique d'une activité théâtrale au service de la nation, même s'il devait assurer cette activité en ouvrant ses portes à d'autres compagnies qui manquaient d'espace ou développaient leur activité dans d'autres villes du pays.

Lorsqu'en 1992, un autre théâtre national fut créé à Porto – le Teatro Nacional São João (TNSJ) – il est devenu évident que quelque chose avait changé, du simple fait que la centralité et la valeur symbolique d'une idée de théâtre national devaient être désormais partagées. Dépassées les difficultés issues d'une gestion unique des

15. Désignation reconnue pour les troupes qui s'étaient constituées peu avant 1974 et après la Révolution et s'organisaient collectivement en marge du système commercial et de la direction d'un *imprésario*.

deux théâtres sous la tutelle du IAC (Institut des Arts Scéniques), l'orientation artistique du São João a rendue évidente la dimension conservatrice de la structure de production du D. Maria. Celle-ci, tournée vers la création dramaturgique contemporaine a transformé le TNSJ en un pôle de création et de croisement de la « nation » artistique du Nord, ouvrant le Théâtre à d'autres arts (musique et danse), « faisant un effort pour rendre compatible la recherche d'une spéciale vocation à la communicabilité de ses spectacles, un esprit de rénovation et contemporanéité des langages scéniques »¹⁶, utilisant une structure organique souple, introduisant une pratique de conceptualisation des projets artistiques et de la programmation, inventant une image singulière à travers le raccord affectif avec l'édifice historique, la ville de Porto et ses artistes. C'était un Théâtre national qui suivait la démarche de ses congénères européens.

Cependant, le droit généralisé à la culture prôné par la Constitution n'était pas compatible avec le tournant libéral qui faisait son chemin dans les décisions des gouvernements de droite qui reprenaient à leur compte la contestation de la culture comme service public, surtout lorsqu'il s'agissait de subventionner la création contemporaine. Toutefois, le TNDMII a gardé ses privilèges, en dépit de l'introduction de règles plus rigides d'accès au financement et de la baisse des subventions. Un théâtre commercial a surgi entre-temps, toujours irrégulier, souvent associé à la comédie, au divertissement, à la culture de masses, attirant un public habitué aux programmes télévisuels et aux *soap opera*.

Malgré ce chemin tortueux qui traduit sa négociation permanente avec les conditions socio-politiques et économiques de la nation, le D. Maria tenait à garder son caractère national, grâce à ses acteurs dont le statut public était basé sur l'appartenance au Théâtre National et malgré le recours à des textes traduits qui plaisaient au public attiré par les succès des scènes européennes et peu réceptif aux textes originaux ou aux classiques portugais. Le D. Maria était national parce que son existence dépendait entièrement de l'État-nation et de la mission qui lui était assignée : un lieu de représentation d'une langue unique et normalisée et d'une culture littéraire, une sorte d'école du spectateur, formant à une idée du théâtre et de la société qui distinguait ceux qui le fréquentaient.

16. Voir le site http://www.tnsj.pt/home/template_new.php?intID=7&intSubID=15 (visité le 7 avril 2016). Ma traduction.

Un Théâtre national au XXI^e siècle

La crise traversée à partir de l'an 2000 mène en 2004¹⁷ à la fermeture du bâtiment pour travaux de conservation, à la dissolution de la compagnie et, surtout, au changement du modèle organique, devenu une « société anonyme à capital public », c'est-à-dire, à gestion commerciale¹⁸ mais à financement partiel de l'État¹⁹. La reprise de son activité en 2005, sous la direction du scénographe António Lagarto, marque le début d'une transition. L'administration du D. Maria reste attachée à un défi certain : répondre aux exigences de la mission fixée par les pouvoirs publics tout en transformant le théâtre national en un espace d'accueil ou de co-production.

Le D. Maria est alors devenu plutôt un lieu de croisement, de rencontres entre des productions et des co-productions qui proposent une lecture très particulière des principes sous-jacents à la mission d'un théâtre national. Ce qui distingue les directions et administrations pendant la dernière décennie est moins le modèle de fonctionnement de la structure, irrémédiablement dépendant des ressources financières disponibles, que le réseau et les connexions artistiques que ces directions réussissent à mettre en place et qui assurent la réalisation des principes encore universellement acceptés de sa mission. Les textes et auteurs classiques sont présentés chaque saison, dans des versions qui vont des « re-visitations » respectueuses aux propositions post-dramatiques ou plus expérimentales. Le metteur en scène n'a pas disparu mais le XXI^e siècle a vu se renforcer la création participative, surtout parmi les jeunes artistes. L'écriture de plateau par exemple enthousiasme les jeunes compagnies et offre un nouvel élan aux esthétiques portugaises, rapprochant des publics plus cosmopolites²⁰ des questions posées par le monde globalisé.

Mais le D. Maria n'est plus un lieu de production privilégié. La circulation des artistes entre les diverses troupes ou projets ponctuels subventionnés par l'État, ainsi que les exigences posées par les

17. Luís Miguel CINTRA, « O teatro e o Estado », *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 11.07.2001, p.9-10; Augusto Santos SILVA, « A missão de um Teatro Nacional », *JL-Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 31.10.2001, p.35.

18. Voir le Decreto-Lei n°65/2004, *Diário da República*, série I-A, n° 70, du 23 de mars 2004 où la loi préconise « l'harmonisation des exigences artistiques avec les principes de rationalité de [la] gestion et [de la] maximisation d'activités connexes, qui exigent la forme commerciale » (Ma traduction).

19. Appelée « Indemnité compensatoire » parce qu'elle est censée couvrir la prestation de service public de la Société, actuellement une des entreprises encore détenue par l'État.

20. Il faudrait ajouter l'impact dans la formation des publics de Festivals consolidés depuis 2000, tels que FIMFA (Marionnettes et Formes animées), ALKANTARA, FITEI, MATERIAIS DIVERSOS, ESCRITA NA PAISAGEM, FESTIVAL INTERNACIONAL de ALMADA, CUMPLICIDADES (Danse), GUIDANCE, parmi d'autres.

industries culturelles déterminent les conditions et modèles de production, la diversification des formes artistiques et la durée fugace de la carrière des spectacles.

Le Teatro Nacional D. Maria II a-t-il encore un rôle à jouer ?

Pour conclure, il est évident que l'avenir des théâtres nationaux, et, donc, du D. Maria, semble condamné à la négociation permanente entre les demandes de l'État vers l'affirmation identitaire de la nation (langue, culture, artistes portugais) et l'appel au sein de la sphère publique et économique vers l'internationalisation, voire la globalisation (présence dans des réseaux européens de production et diffusion, importation de tendances artistiques supranationales ou qui partagent les thèmes, les agents, les modèles de production) et, surtout, vers l'industrialisation (ou *commodification*) des « biens culturels » qui cherchent/produisent leurs consommateurs. On peut, ainsi, justifier la diversité des figures textuelles et artistiques sur les scènes nationales par la réponse à des commandes (Théâtres municipaux ou nationaux, festivals, célébrations, organisations intermédiaires entre artistes et État), ou à des projets collectifs développés autour d'un concept ou d'une idée mobilisatrice, où, inévitablement, la réalité d'une nation en crise se met en scène. Le registre post-dramatique est apparu sur les scènes et avec lui les nouvelles modalités de création et de production théâtrale... En même temps, celles-ci sont inséparables des conditions de travail des artistes (intermittence, négociation, adaptation aux projets et aux médias), imposées par l'économie et la politique (libéralisme, hégémonie de la finance et mondialisation, pouvoir des médias et des technologies de l'information, économie culturelle), qui mettent en cause les modèles de gouvernance protectionniste ou dirigiste des sociétés occidentales, attribués aux États-nations.

Il ne reste, peut-être, d'immuable pour l'instant, que l'édifice. En vérité, sa forme accomplie, bien qu'obsolète du point de vue architectural, attire encore. Mais un édifice destiné à discipliner, hiérarchiser, civiliser les spectateurs rend difficile le travail d'ouverture de ses espaces à la ville, l'accueil à la diversité des gens et des pratiques, que ce soient les spectateurs ou les artistes. Est-il devenu un lieu dont le caractère national ne s'inscrit plus dans la norme, la distinction et l'exemplarité, mais plutôt, dans le commun et l'indifférencié ?

À la fin de ce voyage, une constatation s'impose : le caractère national d'un Théâtre résulte d'un mouvement permanent de validation de ses pratiques et de ses représentations par une communauté.

Créer un réseau de circulation nationale des spectacles du Teatro Nacional D. Maria II et lui donner le nom d'une actrice qui est le symbole de ce même Théâtre, sert stratégiquement à rappeler le caractère national d'une des obligations statutaires du D. Maria qui consiste à porter dans tout le territoire des productions avec son cachet de qualité.

Maria João BRILHANTE